


2016

## Cuernos o Matrimonios de Conveniencia o Cuando la Tragedia es Risible

Rakhel Villamil-Acera

*University of San Francisco, RakhelVillamil@gmail.com*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Villamil-Acera, Rakhel. "Cuernos o matrimonios de conveniencia o cuando la tragedia es risible."

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## Cuernos y matrimonios de conveniencia o cuando la tragedia es risible

University of San Francisco

### Resumen

En este artículo se analizan los posos trágicos presentes en el teatro cómico desde el estreno de *La verbena de la Paloma* en 1894 hasta el de *Una noche de primavera sin sueño* en 1927.

Debido al éxito de los géneros cómicos durante una treintena histórica trágica llama la atención que fuera “lo cómico” y no “lo trágico” lo que arrastrara masivamente al público al teatro. Sin embargo, no faltan voces que destacan los posos de miseria y tragedia en sainetes, astracanes, esperpentos o tragedias grotescas. ¿Qué tiene de trágico el teatro cómico de estos años?

**Palabras clave:** tragedia, comedia, discurso cómico, contexto social.

### Introducción

*La verbena de la Paloma* se estrenó en 1894 en el Teatro Apolo, punto de reunión de un Madrid así descrito:

Desenfadado, trasnochador y galante. Era un Madrid todavía castizo y romántico en el que el uso de chistera y levita daba un certificado de señorío, mientras la gorra y la blusa delataban al artesano. Era el Madrid de las mujeres con moño y falda larga, con mantón y pañuelo a la cabeza, con tertulias y vecindad al aire libre, con verbenas de organillo, adornos de papel y bombillas de colores (*Teatro lírico español* 1).

Esta zarzuela ocurre durante la verbena de la Paloma, donde se vive un pequeño drama. Julián quiere casarse con Susana pero ella está tonteando con Don Hilarión, rico y anciano boticario. Al pertenecer al género chico, se espera resolver el conflicto a favor del honrado Julián por lo que Susana termina yéndose con él. Así visto, el triunfo del amor entre personajes de la misma clase social reconforta al público mayoritario, la burguesía.

Tal era el arraigo y la fuerza de la norma mimética en el teatro de la época que el crítico

catalán José Yxart comenta lo siguiente sobre el sainete de Ricardo de la Vega, “Todo en él, me parece vivo y real; todo, fresco, agradable y sentido. El género, en aquella forma, es la única muestra, íntegra y aceptable, del genio cómico castellano en la actualidad” (107) y “sin chistes de autor, con su ambiente de vida real y popular, con su espontaneidad y ligereza, es un verdadero sainete tradicional: lo que diez años atrás llamaban los naturalistas franceses: *une tranche de vie*, llevada al teatro” (112). Sin embargo, llega a la siguiente conclusión:

Como las costumbres típicas y populares tienden a desaparecer en los grandes centros, el sainete, que copia las de Madrid, y en cierto modo las ha vivificado y restaurado, lleva consigo a pesar de su aparente vitalidad, un germen de muerte y contradicción, y nada tiene de extraño que sea difícil distinguir en su propia obra dónde acaba lo real y dónde empieza lo deseado por pintoresco. (116)

Yxart ve que el naturalismo del sainete a la hora de mostrar costumbres típicas como es esta verbena preserva en cierto modo su propia caducidad. Ya se ven con cierta nostalgia y pintoresquismo. ¿Es cómico o trágico ver a un señor mayor que engatusa con dinero a dos “chiquillas” que pasean de su brazo? Así claman las coplas que canta Don Hilarión, el rico boticario:

Mas si me gustan  
las hijas de Eva,  
¿qué he de hacer yo?  
Nada me importa el qué dirán:  
dejo la pública opinión.  
Y si me encuentro  
como un muchacho,  
¿qué he de hacer yo?

Algo me cuestan mis chulapas,  
pero la cosa es natural:  
no han de salir a todas horas  
con un vestido de percal.  
Pero también algunas veces  
se me ha ocurrido preguntar:  
¿Si me querrán estas chiquillas  
por mi dinero nada más?

*(Teatro lírico español 8)*

¿Representa esta imagen “el génio cómico castellano”? Bien es cierto que la comicidad de este teatro por horas era “una forma de sociabilidad benévola” que gozó de un “desprestigio” entre la crítica por mostrar “la imagen de una sociedad que acudía a los toros y a los espectáculos públicos mientras los cañonazos del almirante Sampson hundían nuestros barcos de madera” (Mainer 8). Pero por otra parte, el rechazo a llevar a las tablas la realidad histórica y preferir las imágenes edulcoradas que se proyectaban desde el teatro cómico son una propuesta estética no exenta de ecos trágicos. ¿Cómo conciliar estas dos visiones en apariencia distantes?

**Manifestaciones culturales de la tragedia en el siglo XX español**

Las manifestaciones culturales de la tragedia en el siglo XX español vienen acompañadas de una trayectoria crítica que difiere en la (im)posibilidad de su propia existencia. Recordemos por ejemplo, la influencia de las ideas de Nietzsche en Europa a propósito de la muerte de la tragedia. La complicada unión de principios apolíneo y dionisiaco se rompe al dejar de lado el componente irracional dionisiaco a favor de un optimismo racionalista apolíneo, lo que desencadena la muerte de la tragedia. La vuelta a lo irracional, a lo mítico, al componente dionisiaco inherente del teatro es precisamente lo que reclaman Rafael Cansinos-Assens o Miguel de Unamuno entre otros, para la regeneración del teatro español de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX.

También Georg Steiner niega la existencia de la tragedia después del siglo XVII en su caso, debido al auge de la clase media y al cambio de lo público a lo privado, problemáticas alejadas de la raíz originaria de la tragedia según los griegos o Shakespeare. Esto se evidencia en la diversidad social de los personajes y en el tratamiento de los temas de las obras seleccionadas

para este estudio. Sin embargo, termina su reflexión dejando abiertas tres posibilidades para el futuro de la tragedia; su muerte, su continuidad bajo diversos cambios o su resurgimiento. Como afirma Luis González del Valle, “los críticos que afirman que la tragedia ha muerto en nuestros días (hablamos del siglo XX) lo hacen ... siguiendo ideas preconcebidas. Una visión filosófica de lo que la tragedia debe ser y no la realidad de existentes obras determina la negación de lo trágico”(16-17). De hecho, en palabras de J. Monleón, “todos sabemos que no existe un teatro ‘intemporal’, y que cada dramaturgo está adscrito, de algún modo, al proceso histórico” (143).

Lucien Goldman, siguiendo la línea existencialista practicada por Unamuno y Kierkegaard, tipifica la visión trágica en equidistancia y oposición a la visión religiosa y a la visión materialista de la vida. En la primera, el hombre cuenta con un Dios certero mientras que en la segunda, la certeza es su inexistencia. El hombre trágico debe realizar sus valores en este mundo pero este mundo los ha negado. De hecho, la pérdida de valores es un tema recurrente en las obras seleccionadas. Como resume Ricardo Doménech, para Goldman, así como también para Georg Lukács, la visión trágica del mundo “es ahistórica y responde a un pensamiento ‘de paso’” (*García Lorca y la tragedia española* 17). De ahí, que sea en períodos de grandes transformaciones de la sociedad el contexto del que surjan manifestaciones culturales de lo trágico “que si bien aparece sometido a ciertas características permanentes, sus formas de manifestación escénica varían notablemente a lo largo de los siglos” (*Cabañas Vacas* 163). En definitiva, se trata de entender la tragedia como lo hace Rita Felski, “not just as a narrowly defined dramatic genre, but as a mode, sensibility, or structure of feeling” (Bronfen, “Femme Fatale” 288).<sup>1</sup> Para Felski, el término “modo”, “is more elastic than ‘genre’... The term thus

---

<sup>1</sup> “No como un género dramático definido inflexiblemente, sino como un modo, una sensibilidad, una estructura de sentimiento.”

draws our attention to the hybrid, mixed qualities of genres” (14).<sup>2</sup> Esta naturaleza híbrida se evidencia en las obras del presente estudio.

Durante la primera treintena del siglo XX, la comedia burguesa de Jacinto Benavente y el género chico triunfaban en Madrid. Se trataba de un teatro que respondía “a un conflicto social nunca resuelto: el miedo de la sociedad española a enfrentarse a su propia imagen, a su propia realidad” (Rodríguez Padrón 29).<sup>3</sup> La pérdida de las últimas colonias, la Restauración borbónica, la dictadura del general Primo de Rivera no tenían cabida en este teatro y su aparente falta de conciencia social desencadenó parte de su mala prensa.<sup>4</sup> Sin embargo, el lenguaje de las obras cómicas fue una válvula de escape para la experimentación y los cambios y una cura de la grandilocuencia del neorromanticismo, además de “una pedagogía de liberación ante acontecimientos negativos” (Salaün 259). También Miguel de Unamuno rescata el valor de este teatro, “con sus defectos y todo el género chico es lo que queda de más vivo y más real ... donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso” (896). Se trata del espíritu dionisiaco de cuya ausencia habla Nietzsche. El discurso cómico, igual que ocurre con el discurso trágico, va cambiando de forma y función a medida que avanza el siglo XX. Lo que

<sup>2</sup> “Es más flexible que ‘género’... De esta manera, el término dirige nuestra atención a las cualidades híbridas y mixtas de los géneros.”

<sup>3</sup> Sobre el teatro de los hermanos Álvarez Quintero, Echegaray, Galdós y Benavente de tanto éxito durante estos años, Monleón explica que para estos autores, “la ‘realidad’ es, sencillamente, el mundo de la burguesía... Se entiende, pues, por auténtico lo que la burguesía vive y lo que la burguesía ve... Nuestro teatro es social y realista en la medida en que se adscribe a la realidad de una clase social que carece de perspectiva para situarse en un marco superior y más amplio” (*El teatro del 98* 92-93).

<sup>4</sup> Para los intelectuales, entre los que incluimos a algunos de los críticos teatrales consultados en la encuesta como Eduardo Gómez de Baquero, Leopoldo Bejarano, Ricardo Baeza, Enrique de Mesa y Melchor Fernández Almagro, escaseaban autores y obras dignas, los empresarios no se arriesgaban con nuevas propuestas y en general, el teatro de la época se caracterizaba por su mal gusto. Para aquéllos cuyos ingresos seguían aumentando, la naturaleza de esa crisis “ficticia” está relacionada con las ganancias económicas. Mientras, para los que hablan de crisis, el nudo del problema se encuentra en el arte como tal, en una necesaria búsqueda de nuevas propuestas estéticas y renovadoras en la escena teatral española y que a su vez, acercaran el teatro español al europeo. Sin embargo, en Europa, el teatro también parecía estar en crisis. En palabras de Carlos Jerez-Ferrán, “Es un error igualmente ingenuo sostener que la crisis teatral del momento era algo privativo a España cuando en realidad era una situación que en mayor o menor medida afectaba a toda Europa, bien fuera Alemania, Inglaterra o Italia, o el país con que nos queramos comparar. El estancamiento cultural de estos países, si nos atenemos al contenido de algunas piezas de teatro y documentos críticos de esos años, se verá que no era tan distinto al que afligía a España, y eso a pesar de las mentes innovadoras que luchaban por cambiar la situación” (30-1).

parecía ser un teatro producto de una industria teatral se va tornando en un experimento creativo a través del discurso cómico.

El estudio comparativo de las diferencias sociales entre la visión cómica y trágica de J. Morreal nos ayuda a entender el surgimiento de nuevos géneros teatrales como la tragedia grotesca de Carlos Arniches, el astracán de Pedro Muñoz Seca, el esperpento de Ramón María del Valle-Inclán y el teatro inverosímil de Jardiel Poncela. Estos géneros tienen en común haber heredado recursos de sainetes y zarzuelas como *La verbena de la Paloma*. Por una parte, tragedias grotescas y esperpentos experimentan con ambas visiones, haciendo que lo risible se torne en y conviva con lo trágico porque en definitiva, “they deal with the disparity between the way things are and the way we think they should be. To use the language of humor theory, they deal with incongruities...The ultimate incongruity, death, is central to both tragedy and comedy” (Morreal 334).<sup>5</sup> Por otra parte, astracanes y teatro inverosímil enfatizan la visión cómica aunque se encuentran ciertas resonancias trágicas como esa imposibilidad de tenerlo todo de la que nos habla Felski:

It is because of our routine experience of the limits of our own agency, the inevitability of conflict, the constant possibility of acting badly or wrongly, the plurality of incompatible goods - the impossibility, in other words of “having it all,”- that ancient tragedies still have contemporary resonance. (12)<sup>6</sup>

### Obras seleccionadas

Se analizan la visión cómica y la visión trágica de las siguientes obras, *La señorita de Trevélez* (1916) y *¡Qué viene mi marido!* (1918) de Carlos Arniches, *Los cuernos de don*

---

<sup>5</sup> “Se enfrentan a la disparidad entre cómo son las cosas y cómo deberían ser bajo nuestro punto de vista. Según el término acuñado por las teorías del humor, se enfrentan a incongruencias... La incongruencia máxima, la muerte, es crucial en ambas, tragedias y comedias.”

<sup>6</sup> “Es por la experiencia rutinaria de conocer los límites de nuestra agencia, por lo inevitable de los conflictos, por la constante posibilidad de actuar erróneamente, por la pluralidad de dioses incompatibles, en otras palabras, por ‘tenerlo todo’, que las tragedias antiguas tienen resonancia en la actualidad..”

*Friolera* (1921) de Ramón María del Valle-Inclán, *La tela* (1925) de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández y *Una noche de primavera sin sueño* (1927) de Enrique Jardiel Poncela. Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca eran autores consagrados del teatro comercial, el primero por sus sainetes, el segundo por sus astracanes. Cuando estrenan las obras arriba mencionadas seguían cosechando éxitos. Por otra parte, Valle-Inclán era un escritor de prestigio, a pesar de que sus obras teatrales habían sido un fracaso, lo cual cambiaría en la década de los veinte. En esta misma década Enrique Jardiel Poncela comienza su trayectoria teatral. Todos ellos triunfaban o querían triunfar en los escenarios madrileños, al margen de sus otros intereses literarios como escritores de novelas y ensayos en el caso de Valle-Inclán y Enrique Jardiel Poncela.

Las cinco obras seleccionadas se estrenan en Madrid en poco más de una década, pertenecen a géneros híbridos como tragedia o farsa grotesca, astracán o esperpento, además de compartir una intención cómica. La variedad de personajes, solteros provincianos, burgueses, militares, nuevos ricos, inmigrantes andaluces de la periferia en Madrid, entre otros, ofrece una visión plural de la sociedad de esos años. Se incluyen a continuación las sinopsis de las obras.

Carlos Arniches estrena *La señorita de Trevélez* en 1916. Doña Florita, soltera y cursi entrada en años sufre una burla en la que un pretendiente amoroso está dispuesto a casarse con ella. Al final, todo se descubre, incluido que su hermano mayor también soltero, se teñía el pelo para aparentar más joven. Así, Doña Florita no veía en el envejecimiento de Don Gonzalo, el suyo propio. En 1918 estrena *¡Qué viene mi marido!* El allegado y rico padrino de Carita, Rogelio, ha muerto, dejándole una suculenta herencia a cobrar, eso sí, cuando ella enviude. Una venganza del celoso padrino por haberse enamorado y haber sido rechazado por Carita, enamorada de Luis. El entorno de Carita dispone que se case con un moribundo para así poder cobrar.

Ramón María del Valle-Inclán estrena *Los cuernos de don Friolera* en 1921. La mujer del



teniente Astete tiene una aventura extra-matrimonial. Siguiendo el código de honor militar don Friolera, apodo del teniente Astete, debe matar a su mujer infiel. En vez de esta resolución, por error mata a su hija Manolita. Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández estrenan *La tela* en 1925. Una familia de embaucadores se aprovecha de una familia de nuevos ricos, inmigrantes andaluces instalados ahora en Madrid. Por último, Enrique Jardiel Poncela estrena *Una noche de primavera sin sueño* en 1927. Alejandra es infeliz en su matrimonio con Mariano. Cansado de sus quejas, Mariano abandona a su mujer y contrata a un abogado para divorciarse.

Así descritos estos argumentos nada parecen tener de cómico sin embargo, conviven en ellos ambas visiones, la trágica y la cómica, lo cual nos recuerda las palabras de Pío Baroja sobre el humor:

Es indudable que allá donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y burla. Lo trágico, lo épico se alojan en el primer plano; lo cómico en el segundo. El humorista salta continuamente de lo uno a lo otro y llega a confundir los dos; de ahí que el humorismo pueda definirse como lo cómico-serio, lo trivial-trascendental, la risa triste, filosófica y cósmica. Esta mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica, da un gesto agridulce que es el sabor agridulce de las obras de humor. (*La caverna del humorismo* 16)

### **Visión cómica y visión trágica**

Morreal analiza ambas visiones contrastando cuatro rasgos: el héroe, el conflicto, el sufrimiento y la respuesta. Así, los héroes trágicos son seres nobles de grandes pensamientos y emociones, superiores a seres humanos normales, como decía Aristóteles. Estos héroes viven en un mundo de conflicto ensombrecidos por el fracaso, el sufrimiento y la muerte. Se trata de una vida llena de tensión en donde el éxito o el fracaso depende de factores ininteligibles para estos héroes cuya toma de decisiones está basada en unos principios que se mantienen hasta el desenlace, normalmente la muerte. Es desde su sufrimiento donde se autoafirman, autodefinen y donde reflexionan. Por otra parte, el héroe de la visión cómica deja al descubierto sus

limitaciones humanas más que su propia grandeza. Sus conflictos son de la vida corriente y aunque nadie los defienda o cuide, parecen vivir a gusto en ese caos. Ahora bien, los hechos cotidianos es probable que no desencadenen el sufrimiento trágico pero como explica Felski, el no tener todo resulta trágico. Aún así, no se muere el héroe de la comedia sino que intenta solucionar los problemas, por lo que hay una ausencia de emociones negativas como el resentimiento, la autocompasión o la tristeza extrema. ¿Qué ocurre con los héroes de estos géneros híbridos?

### **Héroes ante la muerte: los hermanos de Trevélez, Bermejo y Don Friolera.**

La figura del héroe es el primer rasgo que Morreal contrasta entre la visión cómica y la trágica. En *La señorita de Trevélez* (1916) los héroes son Don Gonzalo y Doña Florita de Trevélez. La ridiculez con la que Arniches los caracteriza hace al público cómplice de la risa que provocan. Cursis y anticuados viven en una capital de provincias donde se les juzga por ser solteros entrados en años. Víctima de una broma Doña Florita ve en su repentino pretendiente amoroso una vía para realizarse como mujer esto es, casándose. Para Don Gonzalo se abriría también la puerta a futuros romances y matrimonios y a dejar de pretender ser joven. De hecho, Don Gonzalo explica a modo de anagnórisis melodramática cómo ha sacrificado su vida por la felicidad de su hermana, tolerando las faltas de respeto de los provincianos por su vestimenta juvenil y amaneramiento.

Cuando la crueldad asoma se necesita el melodrama. Como explican P. Brooks y W. Ríos Font respecto al melodrama, este pone de relieve los límites morales permitidos por una sociedad.<sup>7</sup> En este caso, la soltería a avanzada edad resulta disonante y por tanto, risible. Aquí, el

---

<sup>7</sup> Como afirma Peter Brooks, “Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to “prove” the existence of a moral universe which, though

melodrama nos acerca a una realidad grotesca y arbitraria y Arniches, en vez de distinguir entre buenos y malos, dispara a la sociedad en general. En la visión cómica se cuestionan la autoridad y la tradición como ocurre en esta obra pero no se buscan verdades absolutas. En el fondo, los héroes tragicómicos desean ser incluidos en el grupo y dejar de vivir alienados socialmente como hasta ahora. Es característico de la dimensión social de la comedia que los personajes estén integrados en el grupo de lo contrario serán el centro de atención, motivo de risa en este caso. Por el contrario, la dimensión social de la tragedia se centra en el individuo. Don Gonzalo, dispuesto a defender su honor y el de su hermana en un duelo, afirma, “Quedémonos en el ridículo; no demos paso a la tragedia” (*La señora de Trevélez* 161). Como afirma L. Williams, “for unlike tragedy, melodrama does not reconcile its audience to an inevitable suffering. Rather than raging against a fate that the audience has learned to accept, the female hero often accepts a fate that the audience at least partially questions” (“Melodrama Revised” 47).<sup>8</sup> Por eso, al final de la obra Doña Florita se retira a un convento, búsqueda individual y consciente de alienación social, cercana a la que se observa en la visión trágica. Sin duda, no se trata de un final cómico. Por otra parte, Don Gonzalo opta por perdonar a los burladores, solución común de obras

---

put into question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men. (*The Melodramatic Imagination* 20)

“El melodrama no es únicamente un drama moral sino el drama de la moralidad: intenta encontrar, articular, demostrar y probar que existe una moral universal que aunque cuestionada, rodeada de maldad y de juicios perversos, puede aseverar su presencia y su fuerza categórica entre los seres humanos.”

Para Wadda Ríos-Font, “melodrama’s social dimension is conservative rather than progressive. Melodrama is ethical drama. It exists to legitimate and perpetuate the systems of moral values behind the institutions that structure society: family, law, government, and prescribed class and gender roles. Victim-protagonists, always virtuous, are identified with those institutions, and villains personify the threat of disorder. (*Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater* 53)

“La dimensión social del melodrama es conservadora más que progresista. El melodrama es un drama ético. Existe para legitimar y perpetuar el sistema de valores morales detrás de las instituciones que estructuran la sociedad: familia, ley, gobierno y papeles establecidos de género y clase. Las víctimas protagonistas, siempre virtuosas, se identifican con estas instituciones y los malvados personifican una amenaza de desorden.”

<sup>8</sup> “A diferencia de la tragedia, el melodrama no reconcilia a la audiencia con un sufrimiento inevitable. Más que pelear en contra de un destino que la audiencia ha aprendido a aceptar, la heroína a menudo acepta el destino que la audiencia ha cuestionado parcialmente.”

cómicas.<sup>9</sup>

En *¡Qué viene mi marido!* (1918) el héroe cómico es Bermejo, quien moribundo accede a casarse con Carita y luego, en vez de morirse tiene más vitalidad que nunca. Sin embargo, es también trágico porque muestra su valor en situaciones adversas y debe cumplir tan oscuro plan para sobrevivir. Como ocurre con Doña Florita, cuyo destino de solterona viene determinado por su entorno social, el entorno familiar de Carita, movido por la codicia, determina su destino personal, un matrimonio de conveniencia por encima de su felicidad individual. Así visto, se trata de un humor negro, especialmente los diálogos en los que se intenta convencer a Bermejo de los placeres del suicidio y la conformidad de este. Al final, se descubre que Bermejo es un caradura que nos recuerda a los frescos de la literatura picaresca y desaparece, Carita y toda la familia heredan y por fin Luis y ella pueden disfrutar de su amor. De nuevo, no estamos ante un final totalmente cómico porque la visión trágica de hurdir planes miserables jugando con la muerte para alcanzar bienes materiales no deja de poner de relieve los límites morales de toda una sociedad.<sup>10</sup>

En *Los cuernos de don Friolera* (1921) los personajes parecen marionetas, recurso para distanciar al público de la realidad y conseguir una perspectiva social, característica de la visión cómica. Don Friolera se enfrenta a un problema superior a su condición de marioneta.<sup>11</sup> Lo

---

<sup>9</sup> A propósito del perdón del héroe tragicómico Monleón explica, “a Arniches... le irrita esa combinación de broma e indiferencia social que ahoga las posibilidades de un examen crítico y un desarrollo colectivo español. De ahí que la mayor parte de su diálogo festivo encierre la presencia de un reformista. Bien que más atento a la reforma de los sentimientos individuales que al cambio de la estructura global, sin plantearse nunca la relación entre la situación social de un personaje y su comportamiento. Dando, en fin, al arrepentimiento o al perdón un valor resolutorio que no responde al planteamiento crítico de sus mejores obras” (*El teatro del 98* 153).

<sup>10</sup> Para Monleón, “en sus tragicomedias de la burguesía española, Arniches introduce una serie de elementos problemáticos e históricos” (*El teatro del 98* 159). Según el mismo crítico, “en el 16, marca el punto de su madurez y de su realismo. Y también el de los límites de un reformismo que confía en transformar la sociedad con la educación escolar, sin preguntarse por los contenidos y posibilidades sociales de esa educación” (148).

<sup>11</sup> Para L.Iglesias Feijoo, “Hay veces en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad, es superior al sujeto que la padece. Cuando el sujeto es un fanteoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él produce un género literario grotesco, al que Valle-Inclán ha bautizado con un nombre harto expresivo: el ‘esperpento’” (645).

risible es que el amante de su mujer es un poco atractivo cojo del pueblo, y que todos lo sabían menos él. Los lamentos de don Friolera, son discursos melodramáticos en los que siente autocompasión e incapacidad de afrontar esa situación. La flexibilidad de la visión cómica se observa en la capacidad del mismo don Friolera de analizar la injusta situación y la hipocresía de sus compañeros militares. Sin embargo, es una marioneta y sigue una convención establecida que resulta en tragedia, la muerte de su hija por un error suyo. Como explica D. Dougherty:

En esa representación ideal, el público quedaría situado ante dos planos dramáticos: uno inmediato, la acción del muñeco, acción grotesca y deshumanizada; otro evocado, la acción del héroe desplazado por el muñeco, acción trágica y profundamente humana. (“El esperpento a escena” 45)

Lo risible y lo melodramático se tornan trágico y grotesco porque la muerte humaniza esas marionetas, víctimas de convenciones militares. En estas obras pertenecientes a tragedias grotescas y esperpentos, el aislamiento voluntario de la sociedad y la muerte son consecuencias “del menguado espíritu de la vida moderna” que el sainete tradicional no practicaba (Dougherty 46). En el esperpento, como en la tragedia, la muerte y el sufrimiento del héroe son inevitables porque “give evidence of the denial of the other’s humanity, they also signify the death of our capacity to acknowledge, which is to say, the denial of our own” (Bronfen 288).<sup>12</sup> Al verse obligado a cumplir con el código de honor militar y a pesar de que cuestiona esta absurda convención, don Friolera recurre a la violencia necesitado de una resolución final y absoluta, propia de la tragedia. No obstante, por ser una marioneta, “el dolor de don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza” (*La Novela de Hoy*, 16-V-1939; Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado* 192). En *¡Qué viene mi marido!* se desentimentaliza la muerte gracias a un humor pirandelliano basado en la simultaneidad de lo risible y lo patético y frente a la muerte

---

<sup>12</sup> “Evidencian la negación de la humanidad del otro, también significan la muerte de nuestra capacidad de conocimiento es decir, la negación de nosotros mismos.”

de honrosos valores. Es el dinero el nuevo motor de la sociedad contemporánea.<sup>13</sup> Se trata de tres “modos” o “sensibilidades” trágicas, como dice Felski, de tratar el tema de la muerte y que demuestran la supervivencia de la tragedia durante las primeras décadas del siglo XX.

### **Conflictos y sufrimiento: dinero y matrimonio**

El segundo y tercer rasgo que contrasta Morreal entre la visión cómica y la trágica son los conflictos y los sufrimientos de los personajes. En *La tela* (1925) de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, los protagonistas son antihéroes que se mueven por valores de una sociedad cada vez más materialista. La obsesiva presencia del dinero en las obras de Muñoz Seca, acompañada de litigios entre clases sociales y avaricia e interés personal, responde a una economía materialista moderna ya avanzada a estas alturas del siglo XX en España. El dinero es la causa por la que la familia de frescos no acepte el noviazgo de Isabel con Paquito, hijo de los nuevos ricos y que prefiera que la humilde modista se case con un hombre de su misma clase social, “¿no tienes aquí en la obra setenta y cinco arbañiles y veinte carpinteros donde pedí escogí uno de tu iguá?” (265). Y viceversa, los nuevos ricos se oponen por el mismo motivo a esa relación, “pa que te vayas por ahí con modistas y muchachas ordinarias, que no son de tu clase. ¿Verdad? Pos no, pos no y pos no” (275). En definitiva, que los antihéroes defiendan matrimonios entre miembros de la misma clase social los acerca a la visión trágica de cumplir con el deber, las reglas y el respeto a la tradición. Sin embargo, Muñoz Seca se mofa de ellos por tratarse de personajes igual de incultos y de mismo origen humilde, cuya diferencia social es la riqueza material individual. La visión trágica es idealista, desprecia lo físico de la vida humana y se aspira a conceptos abstractos como la justicia, el honor o la verdad. Por el contrario, los antihéroes de los astracanes de Muñoz Seca aspiran a disfrutar de placeres terrenales como comer,

---

<sup>13</sup> Como afirma Monleón, “Arniches... parece pensar que la picaresca de los de abajo es una consecuencia de la desvergüenza de los de arriba” (153).

descansar y divertirse. Sin embargo, al vivir y experimentar preocupaciones y contradicciones de su sociedad como es sobrevivir económicamente, la búsqueda de empleo en Madrid por parte de los inmigrantes de la periferia, o la misma imagen de las mujeres, los antihéroes que en un principio estaban deshumanizados, se humanizan. Sin duda, la visión materialista de la sociedad abre un espacio crítico en la audiencia desde donde contemplarse a sí misma. Uno de los frescos, Lino, declara lo que podríamos considerar el lema de estos personajes, “bastante sinvergüensas somos ya en esta casa para que vengan más de la calle” (282).

No todo es reírse por reírse, sino que se entrevé la decadencia y miseria de valores.<sup>14</sup> Esta decadencia es la que observa Francisco Ruiz Ramón en el astracán:

género teatral de más que dudosa calidad literaria, pero de indudable interés para el sociólogo que estudie la decadencia del gusto y de la crisis de la sensibilidad de un público, signo, a su vez, de una formidable atonía mental y de una actitud ante la realidad histórica definida por un ‘esconder la cabeza debajo del ala’ y un ‘sacar punta’ a todo trance a lo sustantivamente despuntado ...degeneración de un híbrido teatral cuyos elementos mayores proceden del juguete cómico y del melodrama cómico- el apareamiento de ambos términos es consciente-de costumbres” (*Historia del teatro español. Siglo XX 57-8*)

¿Qué clase social está detrás de esa decadencia de valores en este astracán? Se trata de la pequeña burguesía, una clase “económicamente boyante y socialmente pujante” que “comenzó a adquirir valor hegemónico a partir de la terminación de la primera guerra mundial” (Dougherty, “Espectáculo y pequeña burguesía” 72). Muñoz Seca escribe para el deleite de esta clase social, su público mayoritario, precisamente del que Valle-Inclán intenta huir dada su “mediocridad” (Monleón 98).

Dentro de los que destacan la capacidad artística de Muñoz Seca se encuentra Azorín, quien en *Escena y sala* explica que la razón de su éxito estriba en ser “un teatro directo, espontáneo,

---

<sup>14</sup> Luis Araquistáin vio en este teatro el reflejo del “estado moral de una sociedad”, concretamente el de la España de entreguerras (*La batalla teatral* 9).

primario. Lejos de ser un epílogo de lo anterior -como pueden creer algunos críticos-, es un comienzo para otra cosa distinta de la anterior” (57). Azorín considera el teatro de Muñoz Seca un espectáculo capaz de competir con el auge del cinematógrafo. Elogia a su vez, la facilidad para provocar la carcajada en el público, la cual produce una “conmoción honda y liberadora” (199). Ambas ideas, la de teatro como espectáculo y esa carcajada que libera a los espectadores de las ataduras teatrales del pasado están en relación directa con el concepto de la teatralidad, lo grotesco, la ruptura de la estética del realismo y sobre todo, con la superación de lo melodramático.

El astracán es un nuevo género teatral, una nueva manera de negociar la realidad con el público, distinta a los modos trágicos observados en *La señorita de Trevélez* y *Los cuernos de don Friolera*. Los antihéroes de Muñoz Seca no sufren porque no se enfrentan con dignidad a sus problemas y porque no corren peligro. No está presente la necesaria “inseguridad esencial de la existencia humana”, distintiva de la tragedia (Gidi 100). Sin embargo, viven la inseguridad social con normalidad, desentimentalizándola con humor poniendo de relieve un estado moral social que idolatra al dinero. De nuevo, se puede hablar de un nuevo modo trágico de representar la vida en el teatro desde el discurso cómico.

En *Una noche de primavera sin sueño* las réplicas de Alejandra durante el primer acto la caracterizan de moderna e independiente al tiempo que parodian a las mujeres del drama neorromántico por lo exagerado de sus reacciones emocionales.<sup>15</sup> Todo ello se había ido estereotipando en el discurso melodramático de los personajes femeninos del teatro contribuyendo a la construcción de ciertas expectativas sobre la feminidad proyectadas hacia el

---

<sup>15</sup> Según Laura Chieriquetti, “la acción se desarrolla en una casa de la alta burguesía madrileña a primeros de siglo, un ambiente de nuevos ricos que parece ser un esbozo de la comedia benaventina, género que en 1927 representaba sin duda un cliché teatral. En realidad, la sustancia de la comedia proporciona una perspectiva paródica, una ‘discrepancia cómica’ que presenta el estilo ‘a la Benavente’ como un rasgo artificioso continuamente desmentido” (“Una ópera prima: Una noche de Primavera sin sueño” 249).



público. Por ejemplo, entra un desconocido por el balcón, quien le dice “No me conteste si no quiere. Desmátese. Es lo más corriente y lo más cómodo” (21), a lo que ella responde “Caballero, yo no me desmayo. Soy una mujer de mi tiempo” (21). En definitiva, se critica la falta de imaginación y de razonamiento abstracto individual, el automatismo y ciertos clichés, como el hacer depender la honorabilidad de la mujer de su estado civil como ocurre también en *La señorita de Trevélez*. Es precisamente el automatismo, la mecanicidad de la vida uno de los mecanismos de la risa explicado por Henri Bergson en *Le rire* en 1905.<sup>16</sup>

Este planteamiento tan críticamente encaminado se resuelve a favor de la convención teatral recurriendo a la recuperación de cierta lógica, que no por ello deja de ser la proyección absurda de ciertas expectativas sociales. Esto se observa, por ejemplo, en la necesidad de explicar y resolverlo todo, de que nada quede suelto junto a la ausencia de un final subversivo o adoctrinante. El hecho de que la lógica sea en esta obra la reconciliación conyugal pone de relieve una norma moral y el límite hasta el que llegar en el teatro comercial. Por ejemplo, cuando la madre de Alejandra se entera de que su hija se va a divorciar, muestra su disgusto porque se acercan las vacaciones y está preocupada por cómo la ruptura afectará sus planes estivales, poniéndose de relieve la importancia de mantener una institución tradicional como el matrimonio de cara a la sociedad por encima de los sentimientos individuales. La posibilidad de un divorcio se desentimentaliza evitando así “caer” en la tragedia. También, cuando el divorcio parece inminente, los defectos de su marido se tornan virtudes, “¡Un hombre como él! ¡Un hombre que me llevaba al teatro todos los domingos! ¡Un hombre que sabía lucir tan bien el ‘smoking’!... ¡Un hombre que entendía tanto de toros!... ¡Un hombre de tanto espíritu!” (56). Aún así, el distanciamiento de la realidad conseguido por la comicidad y teatralidad del diálogo deja abierto un espacio para la reflexión, como ocurría en el astracán muñozsequista. En ese

---

<sup>16</sup> Para Bergson la risa es incompatible con la emoción: para reírnos de algo es necesario que no nos conmueva.

espacio se observa la desigualdad de género también promovida desde la visión trágica. Según Morreal:

Since heroic ideologies are male-dominated, it is natural that sexism is part of the tragic vision. In the anti-heroic comic vision, there is more equality between the sexes. More comic characters are women, they have a wider variety of roles, and they often outwit men. (351)<sup>17</sup>

Alejandra se presenta como una heroína cómica al principio, denunciando la insatisfacción en su matrimonio para luego alabar a su marido, metáfora de una sociedad gobernada por hombres. Como ocurre en *La tela*, el humorismo hace visibles disonancias e inconsistencias sociales aunque como los héroes trágicos, los protagonistas de Muñoz Seca o Jardiel Poncela no son rebeldes sociales. Por el contrario, intentan mantener una tradición frente a nuevas alternativas sociales, aún cuando la tradición se ha vuelto absurda e históricamente descontextualizada. Por eso, surge la visión grotesca y deformadora de la realidad en estos géneros híbridos y aunque se intente restaurar el orden también existen ecos de una realidad que por disonante resulta trágica. Como explica Max Estrella en *Luces de Bohemia*, “el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemática deformada” porque en definitiva, “España es una deformación grotesca de la civilización europea” (Valle-Inclán 132-133). Ante estas palabras, Doménech no puede sino responder con esta pregunta, “¿de verdad estaban cegados los caminos de la tragedia para la escena española?” (“Valle-Inclán y García Lorca” 336).

### **Respuesta: ¿(Im)posibilidad trágica?**

El último rasgo que Morreal contrasta entre la visión cómica y la trágica es la respuesta de

---

<sup>17</sup> “Como las ideologías heroicas están dominadas por los hombres es normal que el sexismo sea parte de la visión trágica. En la visión cómica antiheroica hay más equidad de género. Más personajes femeninos son mujeres, tienen mayor variedad de papeles y a menudo son más ingeniosas que ellos.”

los héroes a los conflictos y sufrimientos. Se podría responder de manera negativa la pregunta anterior si considerásemos que la tragedia pertenece únicamente a los griegos o a Shakespeare e ignorásemos su devenir diacrónico. Es precisamente esta diacronía la que pone de relieve los modos trágicos presentes en el teatro español de esta treintena. Por eso, los caminos de la tragedia no estaban cegados sino adaptándose a nuevas maneras de negociar la realidad con el público y en este caso, conviviendo con la visión cómica, la que imperaba en los escenarios madrileños.

Así, en las páginas dedicadas a *¡Qué viene mi marido!* Pérez de Ayala define el nuevo género impulsado por Arniches como una tragedia escrita al revés:

En la tragedia, la fatalidad conduce ineluctablemente al héroe trágico a la muerte, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por impedir el desenlace funesto. El héroe trágico no tiene más remedio que morirse. Por el contrario, el héroe de la tragedia grotesca no hay manera de que se muera ni manera de matarlo, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por acarrear el desenlace funesto. (188)

De hecho, este argumento es aplicable también a *La señorita de Trevélez*. En ambas, el sentimiento trágico convive con la visión cómica creándose un efecto grotesco al presentar unos personajes que no encajan en sus papeles. A propósito del “esperpento”, nuevo género creado por Valle-Inclán, este explica en una entrevista en La Habana:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo `género estrafalario´. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. (*Diario de la Marina*, 12-IX-1921; Douguerty, *Un Valle-Inclán olvidado* 107-108)

Don Friolera es incapaz de enfrentarse a la infidelidad de su mujer siguiendo su propio criterio, sin dejarse influenciar por el código de honor militar. Al disparar a su hija por error y

matarla se dejan al descubierto las consecuencias negativas de seguir una tradición sin cuestionarla, lo cual precipita a estos héroes de gesto ridículo hacia un destino trágico. De ahí, que la crítica literaria haya visto en el esperpento una línea satírica que lo aunaría tanto a farsas como a tragedias y una línea hacia la vanguardia especialmente debido al uso de las marionetas.<sup>18</sup>

Respecto al discurso melodramático presente en tragedias grotescas y esperpentos Peter Brooks se pregunta si no será el melodrama una versión moderna de la tragedia, a pesar de ser relegado a una categoría artística inferior a la tragedia por parte de la crítica literaria. Para Robert Heilman, “in tragedy the conflict is within man; in melodrama, it is between men, or between men and things” (79).<sup>19</sup> Las acciones de Don Gonzalo ejemplifican un conflicto entre hombres pero también un conflicto personal, el tener que disimular su edad para encajar en una sociedad que juzga a sus ciudadanos según su estado civil. Rechaza la tragedia, la muerte con un duelo para restaurar el honor familiar y acusa a la sociedad ignorante de la falta de respeto. Sin embargo, se rechazan “clear-cut solutions and absolute judgments”, como en la tragedia (Felski 7).<sup>20</sup> Don Friolera, también sufre un conflicto social e individual porque si por una parte perdonaría los cuernos de su mujer por otra se siente atrapado en su destino y venganza de militar. La muerte convierte el discurso melodramático en trágico al subrayarse los límites del ser humano para ejercer su voluntad e imponer su control sobre el mundo.

En el astracán de Muñoz Seca y el teatro inverosímil de Jardiel Poncela se supera el discurso melodramático a favor del discurso cómico. Ambos, “se enderezaron hacia un público al que le

---

<sup>18</sup> Como afirman Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, “saca Valle-Inclán un partido considerable de la artificialidad de la marioneta...La artificialidad de la marioneta genera efectos de extrañamiento que conllevan la desalienación ideológica... La marioneta desestabiliza en cierto modo las certidumbres del espectador...Esta voluntad de distanciamiento sitúa a Valle-Inclán dentro de las vanguardias...” (367-368).

<sup>19</sup> “En la tragedia el conflicto se encuentra dentro del ser humano; en el melodrama entre los seres humanos o entre los seres humanos y las cosas.”

<sup>20</sup> “Soluciones claras y juicios absolutos.”

divertía ver puesto en solfa el referente cotidiano que, sin duda, había amparado su infancia: todavía los dramones románticos frecuentaban los escenarios y la retórica del amor se asociaba al mundo de las *doloras* y las *rimas*” (Mainer 8-9).

Los antihéroes del astracán son seres minúsculos que viven en un caos permanente dominado por intereses económicos. A diferencia del héroe trágico condenado a ser derrotado, “aun en la derrota tenía grandeza, una dignidad que el hombre moderno, ansioso de poder, no tiene. Para él, la dignidad es más bien un estorbo que se impone en su camino” (Castilla del Pino 9). Luis Araquistáin supo ver la firmeza con la que Muñoz Seca recurre a la realidad para teatralizarla. Al hablar del predominio de lo cómico en el teatro contemporáneo señala que “cuando una sociedad se ríe de sí misma a través del espíritu cómico de sus demoledores, es que sus cimientos están socavados. Es que el humorismo ha penetrado en ella, permitiéndole contemplarse fuera de sí misma en un desdoblamiento de la conciencia social, que prelude la disolución de sus estratificaciones históricas” (*La batalla teatral* 43). El aspecto cómico le otorga al público la posibilidad de contemplarse a sí mismo en las contradicciones puestas de manifiesto en la escena. Muñoz Seca no necesita cuestionar la realidad española, ella misma se va revelando como absurda en la acción del astracán.

El teatro inverosímil de Jardiel hace que el humor sea polifónico, ofreciéndonos múltiples perspectivas desde donde observar lo absurdo de las situaciones. Aunque Jardiel intenta evadirse de la realidad, el tratamiento de los temas principales de sus obras, el amor, las mujeres y el dinero, remite a ella. Monleón observa cómo “Lo ‘verosímil’ supone, para la mayoría del público, la confirmación escénica de las convenciones preestablecidas sobre el comportamiento humano. Jardiel, al buscar desesperadamente un teatro de lo ‘inverosímil’, lo que estaba es poniendo en cuestión unas convenciones y explorando un tipo de realidad disonante.” (*Treinta años del teatro*

*de la derecha* 78-9). Los finales intentan como en Muñoz Seca restaurar cierto orden, claro guiño al público dominante y “lo inverosímil se convierte en espacio adecuado para ejercer el olvido, la evasión” (Villalba García 63). Para Monleón, el teatro de evasión parte “de una voluntad de marginarse de la realidad”, lo cual “incluye, junto al deseado evasionismo, la consecuyente y positiva agresión de las convenciones establecidas.” (*Treinta años* 82-3). A pesar de que la visión cómica domine, el querer evadirse de una realidad disonante y experimentar con otras alternativas deja en evidencia una sociedad en transición representada con sarcasmo y amargura.

## **Conclusión**

Es cierto que el teatro cómico establecía un pacto cultural con la pequeña burguesía y que el materialismo era una problemática recurrente, indicios que Steiner interpreta como la negación de la tragedia después del siglo XVII. Sin embargo, estos géneros híbridos dejan al descubierto posos o ecos trágicos que se escuchan entre muchos de esos chistes. Todos forman parte de un discurso metateatral sobre la (im)posibilidad de la tragedia en el teatro madrileño de esta treintena que como se ha demostrado, sigue una línea continuista. A su vez, convive no solo con las obras teatrales denominadas como tragedias por sus autores, sino también con los modos trágicos que provenían de la industria cinematográfica y con el melodrama. De ahí, las palabras de C. Brian Morris sobre el teatro cómico de los hermanos Álvarez Quintero, tan popular en esa época, “Si oímos sólo el humor sin ver las llagas, leemos su obra con un ojo cerrado” (“Los Quintero” 196). La pérdida de valores, el amor al dinero, lo absurdo de continuar defendiendo el código de honor militar y los matrimonios de conveniencia entre otros temas son precisamente las llagas trágicas que continuaban presentes en el teatro cómico español.

## Bibliografía

- Arniches, Carlos. *La señorita de Trevélez. ¡Qué viene mi marido!* Madrid: Cátedra, 2008.
- Araquistáin, Luis. *La batalla teatral*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.
- Azorín. *Escena y sala*. Zaragoza: Librería General, 1947.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Bronfen, Elizabeth. "Femme Fatale- Negotiations of Tragic Desire." En *Rethinking Tragedy*. Editado por Rita Felski. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008: 287-301.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Cabañas Vacas, Pilar. *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*. Sada, A Coruña : Ediciós do Castro, 1995.
- Castilla del Pino, Carlos. Entrevista realizada por Elvira Huelva, *El País* 12-VI-1998: 9.
- Chieriquetti, Luisa. "Una ópera prima: Una noche de primavera sin sueño de Enrique Jardiel Poncela". Eds. Cantos Casenave, Marieta y Alberto Romero Ferrer. *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*. Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998: 245-56.
- Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- . "Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español". En Dougherty, Dru y María Francisca Vilches. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990: 333-343.
- Dougherty, Dru. "El esperpento a escena". *España Contemporánea XI*, nº 2, 1998: 43-60.
- . "Espectáculo y pequeña burguesía: el público de Pedro Muñoz Seca". *Hispanística XX*, nº. 15, Dijon, 1997: 71-78.
- Felski, Rita (ed.). *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008

- Gidi, Claudia. "La pervivencia de la tragedia y sus ecos en el teatro mexicano: Las adoraciones de Juan Tovar." *Teatro: Revista de Estudios Culturales/ A Journal of Cultural Studies* 28, 2014: 93-115.
- González del Valle, Luis. *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y Gacía Lorca*. Nueva York, Eliseo Torres, 1975.
- Heilman, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
- Iglesias Feijoo, Luis. "La recepción crítica de *Divinas palabras*". En *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18, 1993: 639-91.
- Jardiel Poncela, Enrique. *Una noche de primavera sin sueño. Comedia humorística en tres actos*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Jerez-Ferrán, Carlos. "Decadencia y revitalización en el teatro español de los años 20". *Estreno* 17, 1991: 25-33.
- Lavaud, Jean Marie y Eliane Lavaud. "Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia". En Dougherty, Dru y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos. *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: CSIC, 1992: 361-72.
- Mainer, Carlos José. "El humor en la literatura española: entre la tradición y la vanguardia". En Monleón, José. *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Monleón, José. *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Cátedra, 1975.
- . *Treinta años del teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquet, 1971.
- Morreall, John. "The Comic and Tragic Visions of Life". En *Humor: International Journal of Humor Research* 11-4, Berlín: Mouton De Gruyter, 1998: 333-55.
- Morris, Cyril Brian. "Los Quintero ante los 'cambios y mudanzas' de su época". En *Anales de Literatura Española Contemporánea* 26 :1, 2001: 175-197.
- Muñoz Seca, Pedro. *La tela*. En *Obras completas V*. Madrid: Ediciones FAX, 1948.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*. Barcelona: Alianza Editorial, 1973.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Las Máscaras*. En *Obras Completas III*. Madrid: Aguilar, 1966.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (ed.) *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Ríos-Font, Wadda C. *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*.



London: Associated University Presses, 1997.

Rodríguez Padrón, Jorge (ed.) Miguel Mihura. *Tres sombreros de copa*. Madrid: Cátedra, 1985.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1977.

Salaün, Serge. "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural". En Equipo de investigación sobre el teatro español instituto Miguel de Cervantes del CSIC. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983: 251-60.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1961.

Teatro lírico español,

[http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM\\_PDF/LAVERBENADELAPALOMA.pdf](http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/LAVERBENADELAPALOMA.pdf)

Unamuno, Miguel de. "La regeneración del teatro español". En *Obras Completas I. Paisajes y ensayos*. Madrid: Escelicer, 1966: 890-910.

Valle-Inclán, Ramón del. *Martes de Carnaval*. Edición crítica de Ricardo Senabre. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

---. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

Williams, Linda. "Melodrama Revised". En Browne, Nick. *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998: 42-82.

Yxart, José. *El arte escénico en España*. Barcelona: Imprenta de La Vanguardia, 1896.